مقدمات الشعراء الإحيائيين لدواوينهم في الربع الأول من القرن العشرين : دراسة نقدية

إعـداد

د . أحمد بن صالح الطامي

أستاذ مشارك – قسم اللغة العربية

كلية الآداب، جامعة الملك سعود

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى إجراء دراسة نقدية لأهم ثلاث مقدمات كتبها الشعراء الإحيائيون في الربع الأول من القرن العشرين مصدرين بها دواوينهم، وهي مقدمات دواوين كل من حافظ إبراهيم، و مصطفى صادق الرافعي، و جميل صدقي الزهاوي. استجلى البحث آراء هؤلاء الشعراء النقدية عن مفهوم الشعر. وقد تفاوت الثلاثة في آرائهم، وقدم كل واحد منهم مفهوما يعبر عن رؤيته الخاصة للشعر. فبالإضافة للوزن الشعري ـــ الذي ناقشه الثلاثة ـــ ركز حافظ على قيمة الشعر بالنسبة للإنسان والحياة من ناحية، ومضمونه ولغته من ناحية ثانية. أما الرافعي فركز على شرط الشعر واجتماع أسبابه من موهبة وطبع وصدق إحساس، كما ناقش قضية الشكل والمضمون الشعريين. ويأتي الزهاوي ليركز على كنه الشعر وحدّه، واستجابة المتلقي، وتجدّد الشعر وتطوره، والتزام الشاعر بقواعد اللغة. تثبت هذه الدراسة اتساع دائرة مفهوم الشعر لديهم بحيث تجاوز ما عرف عن الإحيائيين من التزامهم بالمفهوم التراثي للشعر، فقد قدموا آراء سبقوا بها دعاة التجديد خاصة فيما يتعلق بوزن الشعر الذي اتفق الثلاثة على رفض قصر الشعر عليه، واحتفوا بالمضمون، والمتلقي، وأكد بعضهم على ضرورة تطور الشعر وتجدّده.

تميز رواد نهضة الشعر العربي الحديث، إحيائيون ومجددون، بــأن شــعرهم مــا كــان ليشيع ويؤثر في معاصريه ولاحقيــه إلا نتيجــة صــدوره عــن وعــي نقــدي وفكــري، ومفهوم نظري خاص للشعر لدى كل واحد من أولئــك الــشعراء. كمــا تميــز أولئــك الرواد – خاصة منذ مطلع القرن العــشرين ــ بالإفــصاح عــن كتابــة رؤاهــم النظريــة للشعر. كانت مقــدمات دواوينــهم الوســيلة الأبــرز والأهــم في توضــيح مفــاهيمهم النظرية للشعر، والدفاع عن أساليبهم ومذاهبــهم الــشعرية، خاصــة إذا اخــتط الــشاعر طريقا جديدة، أو تبدو جديدة، على القــراء والنقــاد، أو كــان يمهــد لانبثــاق طريقــة شعرية جديدة. تفاوت أولئــك الــشعراء إيجــازا وإســهابا في الكتابــات النقديــة، كمــا تفاوتت تلك المقدمات في قِــيَمها النقدية، وتأثيراتهــا علــى الحركــة الــشعرية. لكنــها، بصفة عامة، تعكس، وربما تبلور أو تحــدد، مفهــوم الــشاعر النظــري للــشعر، وتحــدد مذهبه الشعري، والخلفية النقدية والفكرية التي انــبنى عليهــا إبداعــه الــشعري. ومــن ناحية ثانية، فإن هذه المقدمات خير عون للباحــث في دراســة شــعر الــشاعر، وأســلوبه، وإدراك "الظــروف التاريخيــة والاجتماعيــة والــسياسية والفكريــة المحيطــة بالــشاعر" وشعره[١].

تميز الربع الأول من القرن العشرين، بوجه خــاص، أنــه كــان انطلاقــة نهــضوية انبجست من خلالها حركة شعرية ونقدية ضــخمة تمثلــت في تيــارين واضــحين: الأول، التيار الإحيائي المحافظ الذي كــان اســتمرارا متطــورا للحركــة الإحيائيــة الــتي بــدأها البارودي في القرن التاسع عشر. لقد استقام للــشعراء الإحيــائيين في هــذه الفتــرة مــن وجوه البيان على أيدي البارودي وشوقي وحافظ ومطران مــا جعــل هــذه الفتــرة تقــف بإزاء العصور العربية الذهبية[٢]. الثــاني، التيــار المجــدد الــذي أخــذ يــضرب في آفــاق التجديد الإبداعي والتنظير النقدي إلى حد أخذ فيه بمهاجمــة التيــار الأول بغيــة إســقاطه. وقد شغل هذا التجديد وذلــك الهجــوم النقــاد والدارســين إلى درجــة تجاهــل الفكــر النقدي والتنظير الشعري للشعراء المحــافظين وتهميــشهما، رغــم مــا يحمــلاه مــن آراء وأفكار تجديدية سبقت آراء وأفكار المجددين. وقد واصـــل الــشعراء المحــافظون، وبخاصــة

المبرزون منهم، كتابة مقدمات دواوينهم التي حملت من الآراء النقدية في كتابة الشعر ما هو جدير بالدراسة والتحليل.

يركز هذا البحث على دراسة المقدمات النثرية التي كتبها الشعراء المحافظون لدواوينهم خلال النصف الأول من القرن العشرين. ونقصد بالمقدمات النثرية تمييزا لها عن بعض المداخل الشعرية القصيرة التي يصدر بها بعض الشعراء لدواوينهم، كما نقصد بالمقدمات التي كتبها الشعراء أنفسهم تمييزا لها عن المقدمات التي يكتبها بعض النقاد والشعراء لدواوين زملائهم الشعراء، كمقدمة محمد حسين هيكل للشوقيات، ومقدمة أحمد أمين لديوان حافظ إبراهيم في بعض طبعاته، وكمقدمات عباس محمود العقاد لبعض دواوين زملائه في مدرسة الديوان، وغيرها كثير. مثل هذه المقدمات لا تعبر عن آراء الشعراء، وإنما يغلب عليها الإطراء والتعريف بالشاعر وتوجهه الشعري، وتفسير بعض نصوصه؛ فهي مقدمات تعبر عن آراء كاتبيها لا عن آراء الشاعر.

والشعراء الإحيائيون كانوا من رواد كتابة المقدمات الثرية لدواوينهم. ففي نهاية القرن التاسع عشر كتب كل من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي مقدمة لديوانه، كانتا على قدر كبير من الأهمية[٣]. واستمرت هذه الظاهرة في النصف الأول من القرن العشرين، كما أشرنا، وهو ما ستركز عليه هذه الدراسة.

إن الباحث يستطيع أن يرصد عددا لا بأس من المقدمات النثرية للدواوين. لكنها، بطبيعة الحال، تتفاوت من حيث قِيَمها النقدية. لذا، سوف يركز هذا البحث على ثلاث مقدمات، لثلاثةٍ من أبرز شعراء هذا الاتجاه، حملت جميعها من الأفكار النقدية والمفاهيم النظرية الشعرية ما هو جدير بالدراسة والمقاربة. مكمن هذه الجدارة أنها ناقشت، وبجرأة واضحة، قضايا جوهرية تمسّ جوهر الشعر وبنيته. وهي قضايا لا يزال الاعتقاد السائد أنها كانت من ابتداع المجددين كالعقاد وزملائه ولاحقيهم من دعاة التحديث. وهذا ما لا نجده في باقي مقدمات الشعراء الإحيائيين

الذين قدموا لدواوينهم بمقدمات لا تحمل أفكارا نقدية جديرة بالدراسة، أو أنها جاءت مختصرة لتُعرِّف بالديوان لا برأي صاحب الديوان وموقفه النقدي من الشعر. من هنا، سوف يركز الباحث على مقدمات حافظ إبراهيم، ومصطفى صادق الرافعي، وجميل صدقي الزهاوي لدواوينهم، وهي المقدمات التي حملت من الأفكار ما هو جدير بالدراسة.

أولا، مقدمة حافظ إبراهيم:

أ- توثيق نسبة المقدمة للشاعر:

كانت مقدمة حافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢م) لديوانه أولى مقدمات الشعراء الإحيائيين في تلك الفترة إذ صدرت عام ١٩٠١م وهو تاريخ الطبعة الأولى للديوان[٤]. وقد أثيرت شكوك حول صحة نسبة هذه المقدمة إلى حافظ إبراهيم نفسه. كان محمد المويلحي الكاتب الذي أشارت إليه أصابع الاتهام بكتابتها [٥]. كما كان طه حسين من أبرز النقاد الذين أثاروا هذا الشك في كتابه *حافظ وشوقي* ناسبا كتابة تلك المقدمة إلى "الناس". يقول معبرا عن الشك الذي لا يخلو من تحامل: "وقد خيل إليّ أن أذكر أن الناس كانوا يضيفون المقدمة التي صُدِّر بها ديوانُ حافظ إلى كاتب معروف كان في وقت من الأوقات زعيما للكتاب الذين عاصروه، ثم انصرف عن الكتابة، فنسيه الناس، ونسي هو نفسه أيضا.[٦]" لكنه أكد هذا الشك حين أطرى خليل مطران لكونه الوحيد الذي كتب مقدمة ديوانه من بين الشعراء الثلاثة الذين تناول طه حسين مقدمات دواوينهم بالنقد، وهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران. يقول: "أما مقدمة ديوان مطران فقد كتبها مطران نفسه. وهو بين هؤلاء الثلاثة الشاعر الوحيد الذي عني بشعره، ووجد في نفسه الشجاعة على تقديمه للقراء. فأما الشاعران الآخران فقد آثرا أن يستظلا بغيرهما من زعماء النثر.[٧]"

لكن هذا الشك لا يصل إلى درجة اليقين في كتابات معظم الذين شككوا في صحة نسبة هذه المقدمة إلى حافظ. بل إن من الكتاب من يرى أن مكانة محمد

المويلحي وشهرته الأدبية جعلت الناس ينسبون إليه كل "بليغ تقع فيه الشبهة"[٨].

وبعيدا عن هذه الشكوك، فقد صدرت هذه المقدمة في طبعات الديوان المتوالية أثناء حياته و بعد وفاته، وكانت تحت عنوان "مقدمة الكتاب." وما دامت قد صدرت بصفتها جزءا من الديوان الذي كتبه حافظ نفسه فهي بالضرورة تعبر عن آرائه ومفهومه النظري للشعر. ولو لم يتبنَّ حافظ هذه المقدمة بكل مضامينها لما نشرها دون نسبتها إلى غيره في أول طبعة من طبعات ديوانه ومعظم الطبعات اللاحقة التي صدرت أثناء حياته. كل ذلك يجعلنا نتناول هذه المقدمة ونحن على درجة من اليقين أنها تعبر عن فكر حافظ ومفهومه النظري للشعر، وإن كان لا بد من شك في صلة محمد المويلحي أو غيره بهذه المقدمة فلن تعدو، على الأغلب، الصياغة الأسلوبية والاستئناس بالرأي.

ب – القضايا النقدية الرئيسة في المقدمة :

١- قيمة الشعر ومضمونه :

تتناول مقدمة ديوان حافظ ثلاثة جوانب أساسية في مفهوم الشعر ونقده. الجانب الأول، قيمة الشعر بالنسبة للإنسان والحياة. لقد كان الشعراء الإحيائيون أول من أكد على القيمة الروحية للشعر. لم يكن همّ الإحيائيين مقتصرا على التطور الأسلوبي للشعر وتطور أغراضه. وإنما كان لديهم الإدراك المعرفي والوعي الفلسفي لارتباط الشعر بالإنسان وتفاعله مع الحياة. الشعر، كما يرى حافظ، وُلد مع الإنسان، و"كَمُن في نفوس البشر كمون الكهرباء في الأجسام...وهو من الكلام بمنزلة الروح من الجسد.[٩] " ولا يخفي حافظ عجزه وعجز مَنْ قبله ممن حاولوا تعريف الشعر، وأن هذا العجز أشبه بالعجز عن إدراك كنه الروح: "إنه نفثة روحانية تمتزج بأجزاء النفوس ولا تحس به إلا النفوس الزكية.[١٠]" إنه بذلك إحساس روحي يسمو فوق التعريف والحدّ.

إن ارتباط الإنسان بالشعر أمر عرفه الفلاسفة والنقاد منذ القدم. لكن قيمة

مثل هذا التعريف الذي يؤكد على كنه الشعر، وروحه، وتأثيره في النفس الإنسانية ـ أي التركيز على المضمون دون الشكل ـ تكمن في أنه يظهر في وقت لا يزال الشعر فيه يواصل انتفاضته للتخلص من القيود الشكلية والضعف الأسلوبي والخواء الإبداعي الذي هيمن على الشعر وعلى الحياة الأدبية طيلة قرون خلت. من هنا، فإن هذه المقدمة بدأت بالتركيز على المضمون الذي كان الضالة التي كان الشعر العربي لا يزال يبحث عنها في تلك الفترة، بعد أن تمكن الإحيائيون من السموّ بلغة الشعر وأسلوبه إلى مستوى ينافس قمم الشعر العربي في والتجديد والإبداع.

وقد حددت المقدمة هذا المضمون بمحورين أساسين: الحكمة، والحقيقة، يُعبَّر عنهما بفصاحة وبلاغة وخيال. تقول المقدمة: "ومبلغ القول فيه [الشعر] أنه ظرف الحكمة، ومسرح الخيال، ومعنى الفصاحة، وخدر البلاغة، ووعاء الحقيقة.[11]" وقد تحامل طه حسين، كما سبقت إليه الإشارة، على هذه المقدمة وهذه الفقرة بالذات واصفا إياها بالغموض والثرثرة والتكرار [12]. والحقيقة أن هذا تجنٍّ على المقدمة، وعلى هذه الفقرة بالذات. فالشعر ـ كما تؤكد المقدمة ـ إما حكمة أو حقيقة يعبَّر عنهما بأسلوب فصيح بليغ المعنى ومُتخيَّل. ولعلنا نتذكر بيت أحمد شوقي الوارد في قصيدته "دمشق":

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة، فهو تقطيعٌ وأوزانُ[13]

فالحكمة غرض واسع من أغراض الشعر العربي، والتعبير عن الحقيقة لا ينحصر في الحقائق المادية أو الخبرية، بل إنّ له مجالاته الواسعة كالوصف، وقد يدخل في ذلك التعبير عن حقيقة شعور الشاعر في أي موضوع يتناوله. والخيال هو المسرح اللا محدود للشعر في كافة أشكاله التعبيرية وموضوعاته. والمقدمة تدعم هذا التفسير بفقرة أخرى: "...فلو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر، ولو لم تكن آيات الله كلها ظروفا للحكمة، وأوعية للخيال لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه جاء على طريقة الشعر.[14]" فالحقيقة

والخيال لا يتناقضان في عالم الشعر. فليست الحقيقة في محصورة في معناها الضيق المرتبط بالواقع الملموس، وليس الخيال مرادفا للكذب ومجاوزة الحقيقة أو الواقع. ولعل حافظا يقصد الأساليب البيانية التي تعتمد على أنواع المجازات في تصويرها للحقائق التي يحس بها الشاعر ويصورها.

٢ - الوزن الشعري:

الجانب الثاني، مسالة الوزن الشعري. تناقش المقدمة قضية هامة وجدلية أصبحت في وقت لاحق قضية كبرى من قضايا النقد الشعري العربي؛ إنها قضية الارتباط بين الوزن العروضي والشعر. لعل هذه المقدمة التي كتبت مع مطلع القرن العشرين تمثل أول صوت من شاعر محافظ، بل من أعمدة الشعراء المحافظين، يرفض صراحة قصر الشعر على الوزن والقافية، ويفرق بين الشعر والنظم، بل ويرى أن النثر قد يحمل من المضامين الشعرية ما لا يقل قيمة عنه في الشعر الموزون، وفي المقابل قد يخلو الكلام الموزون المقفى من أية مضامين شعرية قيّمة. تقول المقدمة: "أما قول أصحاب العروض إن الشعر هو الكلام المقفى الموزون فليس هذا من بيان الشعر في شيء، بل يُراد به النظم، فكم رأينا على تلك القاعدة التي رسموها كلاما ولم نرَ فيه شيئا من الشعر. ولقد وُفِّقَت جماعة المنطق بعض التوفيق حيث قالوا: إن الشعر هو كل ما أحدث أثرا في النفس، وخيره ما كان موزونا؛ فلم يحبسوه في تلك الأوزان وتلك القوافي، بل أوسعوا له المجال، فجعل يتنزه بالتنقل من رياض المنظوم إلى جنان المنثور، فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه تارة، ونثره أخرى [١٥]."

إن شعرية الكلام لا تنحصر في الموزون المقفى. لكن الوزن والقافية يزيدان الكلام الشعري جمالا وتأثيرا. والإبداع الشعري، بناء على كلام حافظ، يخرج إما منثورا أو منظوما بحسب ظروف اللحظة الشعرية التي يعيشها الشاعر. ولعل هذا الرأي تطورٌ جرئ في مفهوم الشعر عند الإحيائيين ــ في الجانب النظري على الأقل ــ وخاصة إذا ما قارناه ببيت أحمد شوقي المشار إليه. وهذا ما يؤكد أن البذور الأولى للتجديد في الشعر العربي الحديث قد زُرعت ــ نظريا ــ من قِبل الإحيائيين

بدءا من شوقي في مقدمته التي صدرت عام ١٨٨٩م. وها هي مقدمة ديوان حافظ تعيد النظر، ربما لأول مرة من شاعر إحيائي، في علاقة الوزن بالشعر. إن طرح هذه المسألة وإثارة هذا التشكيك في قصر الشعر على الوزن والقافية يمثلان القيمة النقدية الجوهرية لهذه المقدمة. فمن ناحية، فرقت المقدمة بين الشعر والنظم، وأن ليس كل ما نظم هو بالضرورة شعر ما لم يمتلك خاصية التأثير على النفس. ومن ناحية ثانية، لم تقصر شعريةَ الكلام على الموزون المقفى، بل جعلته يتوزع بين المنظوم والمنثور. وهذه هي القضية التي أثارت ــ ولا تزال تثير ــ جدلا نقديا واسعا منذ ظهور حركة "الشعر المنثور" في العقد الأول من القرن العشرين. ومع ذلك، ورغم صدور هذا الرأي الجريء الذي يتصدر ديوانه فلم يخرج شعر حافظ عن الأوزان التقليدية المعروفة. فلم يتجرأ حافظ في شعره كما تجرأ في نثره، ولم يُعرف في شعره تجديد في الأوزان أو حتى في الأسلوب والخيال، وإنما انحصر مجال تجديده في الموضوعات والأغراض[١٦]. وعلى الرغم من الأقدمية الزمنية لنشر هذا الرأي الذي صدر ــ كما أسلفنا ــ عام ١٩٠١م ، فإنه لم يجد صدى لدى النقاد اللاحقين سواء منهم الذين تناولوا شعر حافظ، أو الذين تناولوا العلاقة بين الشعر والوزن، أو الشعر المنثور، أو غيرها من القضايا الشعرية ذات العلاقة بالموسيقى الشعرية والتجديد فيها.

ولعل طغيان الشك على الكاتب الحقيقي للمقدمة حجب النقاد عما تحمله من أفكار نقدية جوهرية. وهذا هو الغبن نفسه الذي تعرضت له مقدمة أحمد شوقي الصادرة عام ١٨٨٩م والتي حملت بذور أفكار نقدية تبشر بظهور حركة تجديدية شعرية ونقدية اصطلى هو وحافظ من أوارها في حياهما [١٧].

٣- اللغة الشعرية:

الجانب الثالث، الأسلوب الشعري واللغة الشعرية. تؤكد المقدمة رأي النقاد القدماء في توخي "السهولة"، وتجنب "التكلف"، وما أكده كل من رائد الشعر العربي الحديث محمود سامي البارودي (١٨٦٨ــ١٩٠٣م) وخلفه أحمد شوقي (١٨٦٨ــ١٩٣٢م) في مقدمتي ديوانهما. تقول المقدمة: "فخيره [الشعر] ما جاء

عن غير كدّ ولا تعمّل، وخير الشعراء من توخى في شعره السهولة، وتحامى طريق التعسف والتكلف، وتنكب عن المعاضلة في الكلام، والتماس الألفاظ النافرة، والقوافي القلقة"[١٨]. وليس في هذا الرأي من جديد إلا تأكيد ما اتبعه الشعراء الإحيائيون من السمو بلغة الشعر وأسلوبه بعيدا عن التكلف والتعقيد اللفظي والأسلوبي والألفاظ الغريبة. ويرى حافظ ضرورة التناسق بين اللفظ والمعنى. فالشعراء الجاهليون، كما يرى حافظ، كان همهم إلى اللفظ الغريب أقوى منه إلى الجميل فكانوا يودعون المعاني النفيسة في الألفاظ الغريبة، "فكانت معانيهم تحت ألفاظهم كالحسناء تحت الأطمار"، على العكس من شعراء الحضارة الذين كانوا يلتمسون الألفاظ الرقيقة فيودعون فيها المعاني الرقيقة، "فكانت معانيهم في ألفاظهم كالعروس في معرضها يوم جلائها."[١٩] ونلحظ في تشبيه العلاقة بين اللفظ والمعنى بالعلاقة بين الفتاة وزينتها تأثر حافظ بالنقاد القدماء في هذا التشبيه. فعلى سبيل المثال، شبه ابن طباطبا التناسق بين اللفظ والمعنى بالجارية ومعرضها: "وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسُن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض."[٢٠] ولعل حافظا يؤكد أيضا هذا المنجز الأسلوبي للشعراء الإحيائيين الذين سموا باللغة الشعرية إلى آفاق تباهي بها لغة الشعر العربي في أرقى عصوره فاتحة الأبواب على مصاريعها لآفاق جديدة من التجديد والإبداع.

ثانيا، مقدمة مصطفى صادق الرافعي:

المقدمة الثانية هي مقدمة مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧م) للجزء الأول من ديوانه. وقد ظهرت هذه المقدمة بعد عامين من ظهور مقدمة ديوان حافظ، حيث طبعت عام ١٣٢١هـ/١٩٠٣م. تسعى هذه المقدمة إلى إعلاء قيمة الشعر في الحياة وتأثيره في النفس الإنسانية، كما تركز على صدق العاطفة والشعور، والتأكيد على أن جوهر الشعر في معناه لا في مبناه دون معناه. ولذلك خلت من النقد التطبيقي إلا إشارات عابرة.

١- شرط الشعر:

يبدأ الرافعي بالتأكيد على شرط وجود الموهبة الــشعرية المــصقولة فكــرا وبيانــا. تقول المقدمة: "أول الشعر اجتماع أســبابه. وإنمــا في يرجــع ذلــك إلى طبــع صــقلته الحكمة وفكر جلا صفحته البيان. فمــا الــشعر إلا لــسان القلــب إذا خاطــب القلــب، وسفير النفس إذا ناجت الــنفس. ولا خــير في لــسان غــير مــبين، ولا في ســفير غــير حكيم.[٢١]" والتركيز واضح علــى جانــب الــشعور والإحــساس والتــأثير النفــسي في الشعر. ولذلك نجد كلمات مثل القلب، والنفس، والغنــاء، والطــرب، والــسحر تكثــر في مقدمته. فالشعر عنده "بقية من منطق الإنسان اختبــأت في زاويــة مــن الــنفس فمــا زالت بها الحواس حتى وزنتها على ضربات القلــب وأخرجتــها بعــد ذلــك ألحانــا بغــير إيقاع.[٢٢]" وهذا تأكيد لما أشارت إليه مقدمة ديوان حافظ مــن تــشبيه الــشاعر بــالمغني، والشعر بالغناء، فالــشاعر والمغنّــي "في جــذب القلــوب ســواء، وفي ســحر النفــوس أكفاء.[٢٣]" الشعر وحي إلى القلب والغناء إنطاقٌ لــذلك الــوحي، فــالأول يفــيض علــى الثاني وهذا يأخذ من ذاك، وويــل لكليهمــا، يقــول الرافعــي، إذا لم يطــرب الغنــاءُ ولم يعجِب الشعرُ[٢٤]. وتشبيه الشعر بالغناء ليس مــن جديــد الرافعــي، فقــد ســبقه النقــاد القدماء، كابن طباطبا وغيره، إلى هذه المقاربة بين الفنَّين.

لكن ما يميِّز الرافعي في هذا المقام هو تأكيده علــى ضــرورة خــروج الــشعر مــن إحساس وشعور صادقين، بل إنه يجعل دليل براعة الــشاعر خــروجَ الكــلام مــن قلبــه: "وجماع القول في براعة الشاعر أن يكون كلامه من قلبه، فــإن الكلمــة إذا خرجــت مــن القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت مــن اللــسان لم تتجــاوز الآذان.[٢٥]" ولعــل هــذا إرهاص، وربما تبشير، لما دعا إليــه النقــاد اللاحقــون، والــشعراء النقــاد، مــن دعــاة التجديد، وبخاصة الديوانيون والرومانسيون، مما اصــطلح عليــه بعبــارات مثــل صــد ق العاطفة، وصدق التجربة ونحوهما.

٢- الوزن الشعري:

القضية الثانية التي تناولتها هذه المقدمة قضية الوزن الشعري وقيمته في النص الشعري. يقلل الرافعي من شأن الوزن والقافية، ويرفض قصر مفهوم الشعر عليهما فقط، فهو أسمى من أن يُحدّ بحدود شكلية. إن منبع الشعر هو النفس الإنسانية، "والشعر موجود في كل نفس من ذكر وأنثى" كما يؤكد الرافعي[٢٦]. إن نسمات شعرية من الممكن أن تصدر من الطفل حين يقص على إخوته أضغاث أحلامه، ومن الفتاة في خدرها، والمرأة في بيتها. فالمعاني الشعرية الصادقة ليست مقيدة بقوالب شكلية محددة. وكما أشار سلفه حافظ إبراهيم، يؤكد الرافعي أن الشعر ليس الوزن والقافية، لأنه لو كان كذلك لأصبح الشعر علما يُتعلم. إن الشعر، كما يرى الرافعي، يتنزل من النفس منزلة الكلام، فكل إنسان ينطق به ولا يقيمه كل إنسان. أما قيمة الوزن والقافية في الشعر فكقيمة الإعراب في الكلام. أي أن الإعراب قيمة إضافية للكلام يمدح به؛ فالكلام يُمدح بإعرابه ولا يُمدح الإعراب بالكلام[٢٧]. وكذلك الشعر، فضيلته في جوهره لا في وزنه.

لكن ذلك لا يعني أن الرافعي يهمِّش عنصر الوزن في الشعر. إن له دوره في استكمال عناصره، فالشعر لا يبلغ أثره إلا بالوزن. وأثر الكلام الموزون في النفس لا يقارن بالمنثور وإن كان المضمون واحدا، فالوزن تاج الشعر وضياؤه. يقول الرافعي: "لو كان النثر ملكا لكان الشعر تاجه، ولو استضاء لما كان غيره سراجه[٢٨]." ولذلك فقد فضل الرافعي الشعراء على كتاب النثر "المترسلين" لصعوبة الكتابة الشعرية من ناحية، وقوة تأثيرها في النفس، من ناحية ثانية: "وإنما الفرق بين الفريقين أن مسلك الشاعر أوعر، ومركبه أصعب، وأسلوبه أدق، وكلامه مع ذلك أوقع في النفس. وعلى قدر إجادته يكون تأثيره . فالمجيد من الشعراء أفضل من غيره في صناعة الكلام، وإنك إنما تُزيِّن النثر بالشعر، ولا تُزيِّن الشعر بالنثر[٢٩]".

٣- الشكل والمضمون:

القضية الثالثة هي الموازنة بين الأسلوب والمضمون. يلتقي الرافعي مع حافظ في أن الشعر أسمى أساليب الحقيقة والحكمة. ويستشهد بكلمة ورد بعضها في مقدمة حافظ، نسبها الرافعي إلى "إمام الإفتاء في مصر[٣٠]." يقول الرافعي: "ولم أقرأ أجمع فيه من قول حكيم العصر، وإمام الإفتاء في مصر: (لو سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر)، ولا فيما قالوه في الشعراء أجمع من قول كعب الأحبار: (الشعراء أناجيلهم في صدورهم تنطق ألسنتهم بالحكمة)[٣١]. لكن المضمون لا بد له من صياغة أسلوبية محكمة تتجنب زوائد الألفاظ والمعاني. يضع الرافعي معيارا لجودة الصياغة الأسلوبية وهو ردّ الشعر إلى النثر فإن كان بالإمكان حذف كلمة منه دون أن ينتقص المعنى، أو كان في نثره أكمل منه في نظمه، فذلك، عنده، الهذر: "وأما ميزانه فاعمد إلى ما تريد نقده فرده إلى النثر، فإن استطعت حذف شيء منه لا ينقص من معناه، أو كان في نثره أكمل منه منظوما فذلك الهذر بعينه، أو نوع منه. ولن يكون الشعر شعرا حتى تجد الكلمة من مطلعها لمقطعها مفرغة في قالب واحد من الإجادة.[٣٢]"

وهو في هذه الفكرة يبدو متأثرا بآراء النقاد القدماء الذين يربطون بين نظم الشعر ونثره، ويجعلون من النثر المادة الأولية التي يستخلص منها الشعر. ويعد ابن طباطبا في "عيار الشعر" من أبرز النقاد الذين أكدوا على هذه العلاقة. فالشاعر عنده ينبغي أن ينثر المعاني التي يرغب في صياغتها شعرا أولا، ثم ينقحها ويختار لها الوزن المناسب والقافية الملائمة[٣٣]. يقول ابن طباطبا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه.[٣٤]" ثم يقول: "فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها.[٣٥]" وكلام الرافعي في هذه القضية واضح التأثر بمقاربة النقاد القدماء وخصوصا ابن طباطبا.

إن هدف المقاربة بين فنَّي النثر والشعر، عند الرافعي كما هو عند النقاد القدماء، يسعى إلى مجانبة الشاعر للحشو من الألفاظ والمعاني والمبالغة في المحسنات الشكلية. ومرة أخرى يأتي تشبيه هذه المحسنات بزينة الجارية، التي سبقت الإشارة إليها في الحديث عن مقدمة حافظ إبراهيم، حيث يبدي الرافعي نفوره بالحشو من المعاني التي لا يحتاجها النص؛ و لا ينبئ بزيادة المعاني إلا زيادة الألفاظ. يقول الرافعي: "ورأينا في المطبوعين من أثقل شعره بأنواع من المعاني، فكان كالحسناء تزيدت من الزينة حتى سمجت، فصرفت عنها العيون بما أرادت أن تلفتها به. على أن أحسن الشعر ما كانت زينته منه، و كل ثوب لبسته الغانية فهو معرضها.[٣٦]"

إن هذا الحرص على تجنب التكلف والتأكيد على ضرورة "خروج الشعر من القلب" سببه أن الرافعي يعيش هاجس المتلقي، فهو من أكثر الشعراء الإحيائيين احتفاء به. إنه من مؤيدي "اهتزاز" المتلقي عند سماعه الشعر. ولا يمكن لهذه الهزة أن تحدث إلا إذا سلم الشعر من التكلف والمبالغة، وعبر عن معان صادقة تتماهى مع مشاعر المتلقي. يقول في هذا الشأن: "وليس بشاعر من إذا أنشدك لم تحسب أن سمعه مخبوء في فؤادك، وأن عينك تنظر في شغافه. فإذا تغزل أضحكك إن شاء، وأبكاك إن شاء، وإذا تحمس فزعت لمساقط رأسك، وإذا وصف لك شيئا هممت بلمسه حتى إذا جئته لم تجده شيئا[٣٧]" وهذا حرص واضح من الرافعي على أن النص الشعري رسالة ذات تأثير موجهةٌ إلى المتلقي، ولا بد للنص من أن يُحدث هذا التأثير، وإلا فقد النص قيمته، أو على الأقل قيمةً رئيسة من قِيَمه، فالشاعر لا يكتب لنفسه، ولا يغنِّي لأذنيه فحسب، بل هو – في الأصل– متوجِّه إلى القارئ هدفا ومبتغى.

ثالثا، مقدمة جميل صدقي الزهاوي:

والمقدمة الثالثة هي الـتي كتبـها جميـل صـدقي الزهـاوي (١٨٦٣-١٩٣٦م) مصدرا بها ديوانه الذي صدر عـام ١٩٢٤م. تـصل هـذه المقدمـة بأفكـار الإحيـائيين النظرية في مفهوم الشعر إلى الذروة في الـدعوة إلى التجديـد، والانعتـاق مـن القواعـد الشعرية المتوارثة. لقد تخطى الزهاوي في آرائه كثيرا من دعـوات التجديـد الـتي نـادت بها مدارس التجديد، كمدرسة الديوان، التي قامـت أصـلا لإسـقاط الاتجـاه الإحيـائي. تحمل المقدمة عنوانا ذا مغـزى: "نـزعتي في الـشعر"، وهـي بـذلك أول مقدمـة ذات عنوان يحمل مغزى يتجاوز به مفهوم المقدمـة التقليديـة يكتبـها شـاعر إحيـائي مقدمـة لديوانه، فمقدمة حافظ حملت عنوان (مقدمة الكتاب) ، ومقدمـة الرافعـي عُنونـت بـــ(كلمة الناظم) وكلاهما عنوانان تقليـديان. ولعـل كلمـة "نزعـة" تظهـر لأول مـرة في كتابات الإحيائيين، كما أن مجيئها منسوبة إليه يـوحي بتحـول جديـد لـدى الإحيـائيين يتمثل في النظر إلى أن الإبداع الشعري عمل متفرد مـرتبط بمبدعـه أكثـر مـن ارتباطـه بمذهب أو موروث. ومن هنا، أراد الزهاوي أن يؤكد بكلمـة "نـزعتي في الـشعر" علـى مذهبه النظري ــ على الأقل ــ في الشعر، وكأنه يفـصل هـذا المفهـوم النظـري عـن الممارسة التطبيقية في الديوان. وهذا يعني، من ناحية ثانيـة، أن نزعتـه الـشعرية واسـعة، وأن ذائقته الشعرية تقدِّر كل محاولة تجديدية جادة مهمـا بلغـت مـن درجـات الخـروج على المألوف الشعري كما سيتضح في السطور التالية.

١- حد الشعر وكنهه:

تناولت المقدمة عددا من القضايا الشعرية، جـاء تحديـد مفهـوم الـشعر وكنهـه أولى القضايا. الشعر عند الزهاوي "ما ينظمـه الـشاعر مـن إحـساس يجـيش في نفـسه بأوزان موسيقية فيهز بها الـسامع [٣٨]". الـشعر، بهـذا التعريـف، يرتكـز علـى ثلاثـة أركان: الإحساس الصادق، والوزن، واستجابة المتلقي.

أما الإحساس المعبر عما في النفس فيلتقـي فيـه مـع سـابقَيه حـافظ والرافعـي.

فالزهاوي يرى الشعر "إحساس يجيش في نفس" الشاعر، وحافظ من قبله أكد على أن الشعر من الكلام بمنزلة الروح من الجسد. وهو عنده ، كما مر، "نفثة روحانية تمتزج بأجزاء النفوس". لكن جملة الزهاوي هذه أكثر واقعية من جملة حافظ المجنحة في مضمونها. كما تلتقي هذه الفكرة،كما مر أيضا، مع نظرة الرافعي إلى الشعر بأنه "لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس"، وتأكيده على ضرورة خروج الشعر من القلب، كما سبقت مناقشته.

لكن الزهاوي يربط "إحساس النفس" بالصدق في المشاعر، والواقعية في الوصف. يتطلب الصدقُ من الشاعر شجاعةً يجب ألا تصل به إلى التهلكة: "والشاعر الحر شجاع لا يهاب في الصدق لومة اللائمين، إلا إذا أحس بالمهلكة فعندئذ يسكت أو يكذب[٣٩]". يتضح في هذا القول الواقعية في مطالبة الشاعر بالصدق التي يجب ألا تصل عنده إلى حد المجازفة بالحياة حتى لو أضطر إلى السكوت أو الكذب. ويا ليت الزهاوي اقتصر على السكوت، دون الكذب، فهو أخف الضررين. لكن يبدو أن حياة الشاعر عنده أغلى من أن تهدر في سبيل "الصدق"، خاصة وأنه يشير إلى أن الجمهور أحيانا لا يثمن صدق الشاعر في سبيل إصلاح المجتمع، كما سيتم توضيحه عند الحديث عن الركن الثالث الذي يرتكز عليه مفهومه للشعر.

يتأتى الصدق، عند الزهاوي، في أربع خصال: الأولى، تجريد الشعر من الصناعة اللفظية والخيالِ الباطل، ومطابقةُ الواقع. الثانية، تجنب الغلو والإغراق، والمبالغات، وكلِّ ما ليس حقيقيا. الثالثة، عدم ترديد معاني الشعراء السلف، وأن يعبر عن شعوره هو لا شعور آبائه. والرابعة، توافقه مع روح العصر الذي قيل فيه. يقو ل الزهاوي: "وأنزع أن أمشي بشعري في سبيل الحياة الطبيعية متجنبا المبالغات وكل ما ليس حقيقيا، وما أخلق الشاعر بأن يخرق التقاليد التي ورثها الأبناء من الآباء، فيقول ما يشعر به هو، لا ما يشعر به آباؤه، ... وقد جردته [أي الشعر] ما

استطعت من الصناعات اللفظية، والخيالات الباطلة، وحرصـت أن يكـون منطبقـا علـى الواقع، خلوا من الإغراق، ما شيا مع العصر[٤٠]".

٢- الوزن الشعري:

و القضية الثانية مسألة الوزن الـشعري. يؤكـد الزهـاوي علـى ضـرورة بنـاء الشعر على الوزن، أو ما سماه "أوزانـا موسـيقية". ومفهومـه للـوزن الـشعري مفهـوم واسع لا يقتصر على أوزان الخليل المعروفة. يقـول: "وأجيـز للـشاعر أن يـنظم علـى أي وزن شاء سواء كان من أوزان الخليل أو غيرهـا[٤١]". فهـو يطلـق حريـة الـشاعر في ابتداع أوزان شعرية جديدة، وهي دعوة صريحة سبقت، بأكثر مـن عـشرين عامـا، دعـاة تجديد موسيقا الشعر العربي التي انطلقت تجارها بـشعر التفعيلـة أواخـر الأربعينـات مـن القرن الميلادي الماضي.

ومع الحرية في موسيقا الشعر تأتي الحريـة في القافيـة الـتي يـرى في تغييرهـا في القصيدة الواحدة إراحة للشاعر من كد الـذهن في البحـث عـن قافيـة متمكنـة: "و لا أرى مانعا من تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القـصيدة عنـد الانتقـال مـن فـصل إلى آخر كما فعلتُ في عدة قصائد، لا دفعا لملل السامع من سمـاع القافيـة في كـل بيـت ــ كما يدعي بعضهم فتلك حجة من يعجز عن إجادتها، وإلا لمـلّ النـاظر وجـوه النـاس لوجود أنف بارز في وسط كل وجه ــ بل إراحة للـشاعر مـن كـد الـذهن لوجـدانها، فإن الإتيان بها متمكنة ليس في قدرة كل شاعر[٤٢]". واللافـت للنظـر هنـا أن الزهـاوي يجعل من تغيير القافية خدمة للنص الشعري أولا وللـشاعر ثانيـا، لا دفعـا لملـل الـسامع أو القارئ كما هي حجة دعاة تنويع القافيـة. فالقافيـة الموحـدة إذا أجادهـا الـشاعر، بحيث يحتاجها النص، لا تسبب مللا، وإنما الملل يحدث بسبب القـوافي غـير المتمكنـة الـتي أتى بها الشاعر لا لأن النص يحتاجها، وإنما فقط لتكمل البيـت بقافيـة تتناسـب مـع روي القصيدة. فتنوع القافية، كم يرى الزهاوي، وهو شاعر مـتمكن، يـساعد الـشاعر، مـن ناحية، على اختيار القوافي التي يحتاجها النص وعلـى تركيـزِ ذهنـه علـى الـنص، ومـن

ناحية ثانية، تحول بينه انصراف ذهنه للبحث عن القوافي المطردة سواء احتاجها النص أم كانت زائدة. وتلك نظرة نقدية من الزهاوي تصب في لب العمل الشعري.

٣- استجابة المتلقي:

القضية الثالثة، استجابة المتلقي. الشعر عنده فن يهدف إلى التأثير على المتلقي، و هو تأثير فني وفكري. أما التأثير الفني فيتمثل في ما يحدثه البناء اللغوي والموسيقي للشعر من هزة في نفس السامع، ويؤكد الزهاوي على ذلك مستشهدا بالبيت المشهور:

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه فليس خليقا بأن يقال له شعر[٤٣]

أما التأثير الفكري فالشاعر عنده يحمل رسالة يهدف من خلالها إلى التأثير على المجتمع من أجل يقظته ورُقيّه. وهي رسالة يجب ألا يتخلى عنها الشاعر حتى لو كان المجتمع لا يقدر هذه الرسالة، أو يرفضها. يقول معبرا عن تجربته: "غنيت لأبناء وطني أريد إيقاظهم، فلما فتحوا عيونهم شتموني، ثم غنيت، فأخذوا ينظرون إلي شزرا، ثم غنيت فابتسموا لي، ثم هتفوا وبقي فيهم من يشتم، وغنيت وسأغني إلى أن يسكتني الموت[٤٤]". إنه غناء المعاناة والكفاح والصبر. لكن هاجس الاستجابة، خاصة السلبية أو المناوئة، يسيطر على مخاوفه. ولا علاج لذلك إلا بالاستمرار في أداء الرسالة، والتحمل، وعدم اليأس. لقد غنّى ثم شُتم، ثم غنّى فاحتُقر، ثم غنّى فابتُسم له وهُتف به. ومع ذلك بقي من يشتم، ولا مناص من استمرار الغناء. الشاعر، كما يرى، يجب ألا ينتظر تقدير الجمهور المتخلف المنكفئ على قديمه وماضيه. إن الشاعر إذا ما ساير شعرُه واقع مجتمعه يموت شعره متى تطور مجتمعه وتغيرت نظرته، أما "شاعر الأجيال"، كما يسميه، فهو سابق لجيله: "والأخلق أن لا ينتظر الذي له نزعة إلى التجدد أن يُكبِر شعرَه الجمهورُ من جيله، إذا كان ذلك الجمهور منحطا قد تعوّد القديم فهو في كل وقت محافظ عليه ساخط على ما يأتي به الخارقون للقواعد المقررة، الناكبون عن الطريق الذي مشى عليه الأسلاف.

...والشاعر الذي يساير شعور الناس فيما ينظم متوخيا إقبالهم على شعره ينال ما يتوخاه ما بقي الشعب جامدا في مكانه لا يتزحزح عنه، أما إذا تقدم فإن شعره يموت ويأخذ مكانه الشاعر الذي يتجدد مع جيله. ...أما شاعر الأجيال فهذا لا يموت شعره لأنه يبنيه على الحقائق الخالدة. ومثل هذا قليل، وهو في الغالب يسبق جيله، ولا أراه مستفيدا من المستقبل الذي يُجمع أهله على إكباره، لأنه يكون يومئذ تحت أطباق الثرى ميتا لا يسمع هتاف الهاتفين له[٤٥]".

ومرة أخرى يتفرد الزهاوي هنا، من بين الشعراء الإحيائيين، في التركيز صراحةً وتوضيحاً على رسالة الشاعر، والتصريح بأهميتها، وما يسببه ذلك من علاقة حساسة ومتوترة بين الشاعر–المصلح ومجتمعه الرازح تحت أطمار التخلف. ففي الوقت الذي لا يرى فيه الزهاوي شعرا إلا ما يهز السامع عند سماعه، فإنه يضحي بتفاعل الجمهور "المتخلف" واستجابته السريعة من أجل الثبات على هدف تطور المجتمع وتقدمه، حتى وإن جاء التقدير بعد وفاة الشاعر. لقد سبق الزهاوي، مرة أخرى، في دعوته هذه دعوات الالتزام بالشعر، وخاصة من رواد الحركة الواقعية العربية التي شاعت في الخمسينات من القرن الميلادي السابق، وهي دعوة تنقل الحركة الإحيائية من طور الالتزام الضمني في الممارسة الشعرية إلى طور التنظير لهذا الالتزام.

٤- تجدد الشعر وتطوره:

القضية الرابعة في هذه المقدمة قضية التجدد والتطور المستمرين للشعر. يسيطر هاجس تجدد الشعر وخروجه على المألوف والموروث على الزهاوي من بداية المقدمة. فبداية يقرر أن الشعر "فوق القواعد، حر لا يتقيد بالسلاسل والأغلال" ، وأنه مستمر التجدد والتطور مع تجدد وتطور الزمن[٤٦]. ويرى أن الشاعر لديه نزعة إلى التجدد، والثورة على السائد والموروث، "يريد كل يوم أن يمرق عن العادات،

ويمزق أطمارها البالية"، فالجديد "هو أحسن ما تترع إليه النفس الوثابة"، ويستشهد بقوله:

سئمت كل قديم عرفته في حياتي
إن كان عندك شيء من الجديد فهات [٤٧]

والتجديد عنده لا يعني تقليد الشعر الأجنبي، أي الهروب من تقليد التراث إلى تقليد الشعر الغربي الذي يحمل خصائص ومشاعر مختلفة. إن لكل أمة "شعورا خاصا بها لا تحس به أمة أخرى"، ولغة الشعر هو لسان ذلك الشعور، والدليل على خصوصية شعر كل أمة أن الشعر يفقد كثيرا من روعته إذا ترجم ، كما يؤكد الزهاوي[٤٨]. وقد عاب على بعض الشعراء إسرافهم في تقليد الأدب الغربي لأنهم يعبرون عن شعور غريب عن شعور أمتهم ، وبالتالي فإن أمثال هؤلاء خرجوا من نفسيات قومهم واندمجوا في غيرهم[٤٩].

٥- الالتزام بقواعد اللغة:

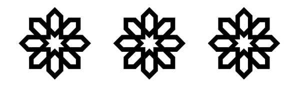
القضية الخامسة، الالتزام بقواعد اللغة. إن الحرية الواسعة التي يدعو إليها لا تمس قدسية اللغة وقواعدها، فلا "يسوغ للشاعر مخالفة قواعد اللغة، فإن الإعراب دليل المعاني[٥٠]". أما توليد الكلمات فله ذلك إذا دعت الحاجة ، لأن ذلك من أسباب غنى اللغة. ولكن التوليد مقتصر عنده على الشعراء الفحول. ويرى أن اللغة الحية هي التي تتولد فيها كل سنة كلمات وتموت كلمات[٥١]. ويتضح في رأيه هذا حرصه الشديد على المحافظة على قواعد اللغة من ناحية، وعلى إثرائها من ناحية أخرى. وهو بذلك يتفق مع آراء معظم النقاد في أن الشعر يعكس حالة اللغة و تطورَ معاني الكلمات فيها، ولخطورة هذا الدور فقد قصر توليد الكلمات الجديدة على الشعراء الفحول.

رابعا، الخاتمة:

إن هذه المقدمات الثلاث تُثبت أن الشعراء الإحيائيين يؤمنون بسنة تطور الشعر، وضرورة تجدّده، وتفاعله مع العصر. وكما لاحظنا في تعريفاتهم للشعر ازدراءهم لقصره على الوزن والقافية، واحتفاءهم بالمضمون وقيمته من ناحية ، وتأثيره على المتلقي من ناحية ثانية.

لكن الملاحظ على الشعراء الثلاثة أن أفكارهم النظرية عن الشعر لم تتوج بتطبيق لها في كتاباتهم الشعرية، فقد التزموا ، بصفة عامة، بأوزان الشعر الخليلية، وركزوا على اللغة الشعرية والمضامين التي تعكس روح عصرهم، وكأنهم بذلك يرون أن مسألة تجديد الأوزان الشعرية أو ابتداعها ليست مسألة ملحة وجوهرية بالنسبة لحال الشعر في تلك الفترة، وأن السمو باللغة الشعرية وتطوير المضامين الشعرية أمران ملحان آنئذٍ، فآثروا التعبير عن موقفهم النظري من مسألة الوزن والقافية، وانصرفوا في إبداعهم للغة الشعر ومضمونه.

لقد عُرف هؤلاء الثلاثة بشعرهم، وهو ما صرف النقاد عن أفكارهم النظرية حول الشعر التي تتجاوز في رؤاها ممارساتهم الشعرية التي صنفتهم "إحيائيين" متمسكين بقواعد عمود الشعر العربي الموروثة، ومناوئين لمدارس التجديد التي تزامن ظهورها مع فترة تألقهم الشعري. زاد من هذا الانطباع الهجوم القاسي الذي تعرضت له المدرسة الإحيائية من مدارس التجديد وخاصة مدرسة الديوان. وهو انطباع تنقضه هذه الأفكار النظرية واسعة الأفق التي تحملها المقدمات الثلاث التي تبرهن أن الإحيائيين سبقوا المجددين في تحرير مفهوم الشعر العربي، نظريا على الأقل، من قصره على الوزن والقافية من ناحية، والتأكيد، من ناحية ثانية، على جوهره الإنساني والروحي والعاطفي لا في مضامينه فحسب، وإنما في صلته بقائله ومتلقيه.



الهوامش والتعليقات

١ يوسف نوفل، ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٨م)، ٣.

٢ حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٢م)، ٧.

٣ انظر د.أحمد الطامي، "المفهوم النظري للشعر عند البارودي وشوقي،" مجلة جامعة الملك سعود، م١٣، الآداب (١)، (١٤٢١هـ/٢٠٠١م).

٤ محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، ج٣، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م)، ٥٢٩.

٥ الخطيب، نظرية الشعر، ٥٢٩. انظر أيضا، مرزوق، تطور النقد، ص ١٩٩.

٦ طه حسين، حافظ وشوقي، (القاهرة: منشورات الخانجي وحمدان، ١٩٣٣م) ١٧.

٧ طه حسين، حافظ وشوقي، ١٧.

٨ مرزوق، تطور النقد، ١٩٩.

٩ حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، شرح محمد إبراهيم هلال،(القاهرة: مطبعة المعاهد، ١٣٤٠هـ–١٩٢٢م)، ٤.

١٠ حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، ٤.

١١ حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، ٤.

١٢طه حسين، حافظ وشوقي، ٢٠–٢١.

١٣ أحمد شوقي، الشوقيات، (بيروت: دار الكتاب العربي،د.ت.) ١: ١٠٠–١٠٣.

١٤حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، ص ص ٤–٥. هذه الجملة، كما سوف نرى لاحقا، وردت في مقدمة ديوان

الرافعي منسوبة بطريق الكناية إلى الشيخ محمد عبده.

١٥حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، ١١-١٢.

١٦ أحمد أمين "مقدمة ديوان حافظ إبراهيم"، ديوان حافظ إبراهيم، تحقيق أحمد أمـــين وآخـــرين، (بيروت : دار الجيل

(بدون تاريخ) ٢٧.

١٧ انظر د.أحمد الطامي، "المفهوم النظري للشعر عند البارودي وشوقي".

١٨ حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، ص ١٣.

١٩ حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، ص ص ١٣-١٤.

٢٠ أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق د.عبد العزيز المـــانع، (الريـــاض: دار العلوم للطباعة

والنشر، ١٤٠٥هـــ-١٩٨٥م) ١١.

٢١ مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، (القاهرة: المطبعة المحمدية، ١٣٢١هـــ /١٩٠٣م)، ٣.

٢٢ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ص ٣-٤.

٢٣ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ٤.

٢٤ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ٤.

٢٥ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ٨.

٢٦ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ٥.

٢٧ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ٥.

٢٨ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ١٠.

٢٩ الرافعي، ص ١٠.

٣٠ الخطيب، نظرية الشعر، ج٣، ص ٥٣٢.

٣١ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ٥.

٣٢ الرافعي، ديوان الرافعي، ص ٩.

٣٣ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ص ٧–٨.

٣٤ ابن طباطبا، المرجع نفسه.

٣٥ ابن طباطبا، ص ١١.

٣٦ الرافعي، ص ص ٨–٩.

٣٧ الرافعي، ص ٨.

٣٨ جميل صدقي الزهاوي، ديوان الزهاوي، (مصر: المطبعة العربية بمصر، ١٣٤٣هـ – ١٩٢٤م) ص أ.

٣٩ الزهاوي، ص ب.

٤٠ الزهاوي، ص أ.

٤١ الزهاوي، ص ب.

٤٢ الزهاوي، المرجع نفسه.

٤٣ الزهاوي، ص أ.

٤٤ الزهاوي، ص و.

٤٥ الزهاوي، ص د.

٤٦ الزهاوي، ص أ.

٤٧ الزهاوي، ص ب.

٤٨ الزهاوي، ص ج.

٤٩ الزهاوي، ص ص ج– د.

٥٠ الزهاوي، ص ج.

٥١ الزهاوي، ص ج.